



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD AZCAPOTZALCO

SIMBOLISMO Y PODER DEL RAYO EN LA NOVELA *LA CULEBRA TAPÓ EL RÍO*

DE MARÍA LOMBARDO DE CASO

TESINA PARA OBTENER EL GRADO DE LA

ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX

POR:

LIC. EDITH AZUCENA RUIZ PÉREZ

DIRECTOR:

DR. DANIEL SAMPERIO JIMÉNEZ

NOVIEMBRE DE 2019

Esta tesina recibió financiamiento del PNPC del Conacyt

ÍNDICE

Introducción

1. María Lombardo Toledano: una voz propia en la escritura

1.1 Ciclo de Chiapas

1.2 Narrativa tierna y subversiva

2. Gilbert Durand y Mircea Eliade: mito, imaginario simbólico, hierofanía, kratofanía

3. Simbolismo y poder del Rayo en *La culebra tapó el río*.

3.1 El Rayo

3.1.1 La cueva

3.1.2 La piedra del Rayo

3.2 Tatik Santo Tomás

3.3 Tatik Cristo

Conclusiones

Apéndice fotográfico.

INTRODUCCIÓN

Para Aralia López González

Cuando se menciona a María Lombardo de Caso es difícil desligarla de personajes como Vicente Lombardo Toledano, importante sindicalista y político de la primera mitad del siglo XX. O de figuras como Alfonso Caso, abogado, antropólogo y arqueólogo mexicano. Pero más allá de haber sido la hermana o la esposa, respectivamente, María Lombardo tiene su propia voz como escritora.

Sigue siendo poco leída no porque sus textos carezcan de un aporte literario, como aseguró Joseph Sommers al respecto de *La culebra tapó el río* (1962), sino por la falta de difusión actual de su obra, aun cuando dos de sus novelas hayan sido publicadas en colecciones tan importantes como Letras Mexicanas, del Fondo de Cultura Económica; o Ficción, de la Universidad Veracruzana.

No ha sido suficiente siquiera que Luis Mario Schneider, junto con la Secretaría de Cultura del estado de Puebla, haya publicado las *Obras completas* (2000); y de que el Gobierno de Puebla haya convocado al Certamen Nacional María Lombardo de Caso 2000.¹

En este trabajo de investigación se analiza la última de sus obras publicadas: *La culebra tapó el río*. El objetivo es contribuir con una lectura e interpretación para señalar la complejidad simbólica de un elemento constante en la narración: el Rayo.

El primer apartado, María Lombardo de Caso: una voz propia en la escritura, es una breve semblanza biográfica. Se tocan aspectos de su origen, de amistades, como Los Siete Sabios de México, de sus actividades y colaboraciones con su esposo el arqueólogo Alfonso Caso, entre otros aspectos. También se explica El Ciclo de Chiapas, corriente literaria denominada así por Joseph Sommers, en la que se inscribe dicha novela. Además se habla de lo que críticos como Luis Cardoza y Aragón y Alí Chumacero opinaron al respecto de la misma.

¹ La edición de Luis Mario Schneider y el ensayo ganador en 2001 *Mujer de niebla. María Lombardo de Caso, vida y obra*, de Arcenia Soriano y Víctor García, son valiosos porque recopilan la obra y reseñas de algunos escritores que opinaron al respecto de la obra de María Lombardo. Sin embargo, son muy complicados de conseguir. El único lugar en México donde podemos encontrar el ensayo de Arcenia Soriano y Víctor García es en la Universidad de las Américas de Puebla.

El segundo apartado está centrado en la teoría simbolista de Gilbert Durand y en los estudios de la historia de las religiones de Mircea Eliade. Con los conceptos que se explican, como *imaginario simbólico*, *mito*, *hierofanía*, *kratofanía*, se sustenta el análisis de la narración en el apartado tres: Simbolismo y poder del Rayo en la *La culebra tapó el río*.

Dicho apartado es el eje de este análisis. Primero, se señala la importancia del narrador, pues es quien a partir de la subjetividad del personaje principal devela el control mítico. Se interpreta, en lo posible, las diversas manifestaciones del Rayo: cueva, piedra del Rayo, Tatik Santo Tomás y Tatik Cristo, y cómo esta red simbólica interviene en la vida de los personajes.

1. MARÍA LOMBARDO TOLEDANO: UNA VOZ PROPIA EN LA ESCRITURA

María Lombardo Toledano nació en Teziutlán, Puebla, el 20 de diciembre de 1897² en una familia acaudalada³ e intelectual. Sus padres fueron Isabel Toledano Toledano y Vicente Lombardo Carpio. Fue la cuarta de once hermanos,⁴ de los cuales Vicente fue el más conocido por haber tenido una efervescente vida política y sindical.

Arcenia Soriano Marín y Víctor García Vázquez, autores del más reciente trabajo biográfico sobre María Lombardo, señalan que, debido a la falta de documentos e información, tuvieron que apoyarse en la vida del hermano y del esposo para reconstruir la de la autora poblana. Concluyen que, de igual forma que sus dos hermanos mayores (Vicente y Luis), también María

² Cabe señalar que hasta que el escritor Pedro Ángel Palou Pérez encontró la hoja de registro de María Lombardo, dos fechas posibles del nacimiento de la autora eran 1900 o 1905. La primera, según Arcenia Soriano Marín y Víctor García Vázquez, “es la del matrimonio civil de sus padres, año en que la reconocieron como hija legítima”. Y la segunda, ella la decía por “coquetería”. Ver Arcenia Soriano y Víctor García, *Mujer de niebla. María Lombardo de Caso, vida y obra*, México, Secretaría de Cultura / Gobierno del Estado de Puebla, 2001, pp. 26-28.

³ Su abuelo Vincenzo Lombardy Catty, “garibaldino de la región de Turín, formó parte de ese contingente que [se asentó en Veracruz] [...] para desarrollar pequeñas industrias agrícolas”. Después se convirtió en uno de los empresarios mineros más importantes de mitad del siglo XIX. Ver Luis Mario Schneider, *María Lombardo. Obras completas, Puebla*, Secretaría de Cultura de Puebla / Gobierno del estado de Puebla, 1999, p. 7-8.

⁴ Isabel (murió a la edad de cinco años), Vicente, Luis, Humberto, Margarita, Isabel (segunda), Guillermo, Elena, Aída y Adriana. Ver Arcenia Soriano y Víctor García, *op. cit.*, p. 22.

realizó sus primeros estudios en el Liceo Teziuteco, “colegio a donde asistían los hijos de las familias adineradas de Teziutlán y sus alrededores”.⁵

Una de sus aficiones era asistir al teatro. En uno de sus cuentos autobiográficos, “Mi teatro”, María describe la emoción que les causaba de niños saber que la banda de música anunciaba los próximos eventos: “¡Agárrense, que ahí viene la rabia! ¡Chún! ¡chún! ¡chúnfarafafa, chúnfarafafa...! ¡La rabia! [...] la banda de música a la cual había bautizado mi hermano mayor con ese nombre”.⁶

Al iniciar la Revolución Mexicana, Teziutlán empezó a ser un lugar peligroso para la familia Lombardo Toledano. Así, en 1912 deciden instalarse en la Ciudad de México, aunque los retornos al pueblo natal fueron constantes. “Esta serie de traslados provocaron la desinformación total acerca de los estudios de María. Sus hijos comentan que tal vez, oficialmente, estudió hasta la secundaria, pero no hay documentos que amparen este hecho”.⁷

Sin embargo, su formación autodidacta y la convivencia con intelectuales de principios del siglo XX, como Los Siete Sabios de México,⁸ o con escritores como Juan Rulfo, Agustín Yáñez, Pedro Enríquez Ureña,⁹ entre otros, determinaron la vida personal y profesional de María Lombardo. Al respecto, dice Schneider: “...tenían asiduas tertulias y encuentros en el domicilio

⁵ Arcenia Soriano y Víctor García, *op. cit.*, p. 31.

⁶ María Lombardo, *Muñecos de niebla*, México, Edición casera María Lombardo de Caso, 1955, p. 75.

⁷ Arcenia Soriano y Víctor García, *op. cit.*, p. 33.

⁸ Alberto Vázquez del Mercado, Antonio Castro Leal, Jesús Moreno Vaca, Manuel Gómez Morín, Teófilo Olea y Leyva, Alfonso Caso y Vicente Lombardo Toledano fueron llamados “Los Siete Sabios de México”, primero por mofa y haciendo referencia a Los Siete Sabios de Grecia. Pero después obtendrían respeto por sus actividades de difusión cultural entre los estudiantes universitarios, con la creación de la Sociedad de Conferencias y Conciertos. El objetivo primordial de esta sociedad fue realizar conferencias con temas sociales y organizar conciertos musicales.

⁹ Pedro Enríquez Ureña se casó con Isabel, hermana de María, el 24 de mayo de 1923. “Vicente Lombardo Toledano [...] es designado gobernador interino del estado de Puebla, y trae consigo a amigos intelectuales para formar su gabinete. Entre los más destacados, Alfonso Caso, [...] Pedro Enríquez Ureña, Agustín Loera y Cávez, Salvador Azuela [...]”. Ver Arcenia Soriano y Víctor García, *op. cit.*, p. 34.

de los Lombardo Toledano. Propiciador de un ambiente creador, polémico en planteos culturales de todo tipo que sin duda respiró, ayudó a sensibilizar a la futura escritora...”.¹⁰

De esos encuentros, en 1913 conoce a Alfonso Caso,¹¹ compañero de trabajo de su hermano Vicente. Primero cultivaron una amistad, que se fue fortaleciendo a partir de que el abogado y antropólogo la invita a asistir a una cátedra de epistemología que impartía en la “Escuela Nacional de Altos Estudios (hoy Facultad de Filosofía y Letras)”.¹² El resultado fue un matrimonio consolidado (21 de agosto de 1922) del que nacieron cuatro hijos: Beatriz, Andrés, Alejandro y Eugenia.

Hasta la segunda mitad del siglo XX,¹³ en México, la mujer estaba destinada a las labores del hogar y al cuidado de los hijos. Pero María Lombardo, así como otras mujeres que rompieron esquemas en la vida social de nuestro país,¹⁴ no sólo educó y cuidó de los suyos, también participó en las prácticas arqueológicas, etnológicas y en otros proyectos de índole social al lado de su esposo, “tanto que se vuelve su principal y definitiva ayudante y colaboradora...”.¹⁵

Realizaron diversos trabajos en distintos pueblos y regiones de la República Mexicana y de Europa. Esto los llevó a realizar un proyecto de rescate histórico para conocer los orígenes del

¹⁰ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 9.

¹¹ Fue un distinguido abogado, antropólogo y arqueólogo mexicano. Contribuyó al rescate del pasado prehispánico; fundó el Instituto Nacional Indigenista (1948) y fue rector de la máxima casa de estudios, la Universidad Nacional Autónoma de México en el periodo 1944-1945.

¹² Arcenia Soriano y Víctor García, *op. cit.*, p. 33.

¹³ Las actividades femeninas empezaron a modificarse a partir de 1955, año en que por primera vez se otorga el voto a la mujer en México.

¹⁴ En su artículo “Mujeres de letras en el mundo”, Georgina García-Gutiérrez considera tres escritoras mexicanas de la primera mitad del siglo XX (Elena Garro, María del Carmen Millán, María Lombardo de Caso) y una de la segunda mitad (Ángeles Mastretta). Las propone como referentes a mujeres que inician su quehacer como escritoras. Aunque la selección tiene que ver con el lugar de origen de las tres (Puebla), no podemos olvidarnos de Rosario Castellanos. Ver Georgina García-Gutiérrez, “Mujeres de letras en el mundo, *Universidad de México*, número extraordinario, 1993, pp. 12-17.

¹⁵ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 9.

mundo precolombino. El “descubrimiento” de la Tumba 7 en Monte Albán, Oaxaca,¹⁶ contribuyó al reconocimiento internacional de México.

Con la creación del Instituto Nacional Indigenista (INI) en 1948, propuesto por el mismo Alfonso Caso, aumentó el trabajo en asuntos de integración de grupos originarios a programas sociales. En 1951 se crea el Centro de Coordinación Indígena Tzeltal-Tzotzil (CCITT), perteneciente al INI. Este centro tuvo a su cargo la inspección y la alfabetización de varios municipios de Los Altos de Chiapas, entre ellos el de Oxchuc.

En Oxchuc, la articulación de una política municipal enmarcada por el gobierno federal fue posible gracias al INI y a su programa de educación. A diferencia de otros municipios de Los Altos, los protagonistas de los conflictos internos en este municipio utilizaron los diversos elementos del INI, como los puestos de promotores [...], para mejorar su estatus social. Por ejemplo, algunos promotores lograron convertirse a lo largo de los años en presidentes municipales, como fue el caso de Juan Gómez Nich. [...] Para entonces ya había sido elegido presidente municipal un año antes, pero había construido su reputación apoyándose en su educación [...] y en su participación en el comité de educación de Yochib...¹⁷

Los conflictos religiosos y sociales entre los parajes en la región de Los Altos y las labores de alfabetización fueron algunos de tantos acercamientos que María Lombardo tuvo al mundo indígena real, al de hombres que también ambicionan y que no son aquellos seres exóticos personajes de las crónicas de conquista.

Posiblemente nombres como Juan Gómez Nich y Yochib sirvieron de inspiración, tal vez por la musicalidad al pronunciarlos, como lo hacía Juan Rulfo,¹⁸ para definir el lugar y el protagonista en la novela *La culebra tapó el río*.

¹⁶ A partir del descubrimiento de la Tumba 7, los estudios de la cultura zapoteca fueron reconfigurándose y ampliándose. Además, dio pie a otros proyectos de rescate histórico.

¹⁷ Ver Laurent Corbeil, “El Instituto Nacional Indigenista en el municipio de Oxchuc, 1951-1971”, *LiminaR* (San Cristóbal de las Casas), vol. 11, núm. 1, enero-junio, 2013, p. 8.

¹⁸ Se dice que el escritor Juan Rulfo solía internarse en algún cementerio, recorría las tumbas, pronunciaba en voz alta los nombres, y escogía alguno por su musicalidad para utilizarlo como nombre de alguno de sus personajes. Ver “Juan Rulfo y las voces de los muertos”, *Magazine*, 12 de febrero de 2017. Recuperado de [<https://www.laprensa.com.ni/magazine/columnas/33509/>]

Como menciona Georgina García-Gutiérrez Vélez,¹⁹ la incursión tardía de María Lombardo en el quehacer literario debe comprenderse desde su contexto. La educación de familia, apegada a costumbres y lineamientos de conducta gestados en el porfiriato, definidos en el México revolucionario y extendidos incluso hasta después de los años sesenta, retrasaron lo que sólo estuvo escondido durante años: la escritura. Ella misma lo cuenta en una entrevista que Elena Poniatowska le realizó en 1959: “Cuando los hijos se casaron y se fueron [...] pude dedicarme sin *remordimientos*, el tiempo que nos queda libre a las pobrecitas amas de casa, a darme el gusto de poner en papel todo lo que se me ocurría”.²⁰

Su vida, sus amistades, los estudios de filosofía que iniciaron en aquellas clases de epistemología y la experiencia durante “las giras que periódicamente [hacían] a los Centros Coordinadores indigenistas”;²¹ todas esas experiencias y sus recuerdos están en cada página de cada una de sus obras: *Muñecos de niebla* (1952), cuentos breves que rescatan personajes de la vida cotidiana de su natal Teziutlán; *Una luz en la otra orilla* (1959), novela que retrata la condición de la mujer de principios del siglo XX en la sierra de Puebla; *La culebra tapó el río* (1962), novela corta que recrea la vida mítica de un paraje de Los Altos de Chiapas.

Por otra parte, hay una serie de cuentos que fueron publicados en *La Cultura en México*,²² así como *La cosa viva más vieja*, novela inconclusa en la que el narrador de historias es un árbol.

¹⁹ Georgina García-Gutiérrez Vélez, “La vocación postergada de María Lombardo de Caso: Eppur, Si Mouve!”, en Elena Urrutia, *Diez escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista*. vol. II, México.

²⁰ Elena Poniatowska, “María Caso”, *México en la Cultura*, núm. 541, julio de 1959, p. 2. Schneider señala que María Lombardo empezó a escribir a los 55 años. Ver Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 7. Las cursivas en “remordimientos” son mías, pues me pareció relevante enfatizar la manera como se concebía María Lombardo a partir de su condición social.

²¹ *loc. cit.*

²² Cinco años antes de morir, Beatriz Caso Lombardo, hija mayor de María Lombardo, mencionó que dichas narraciones estaban a su cargo y que pronto se iban a dar a conocer. Ver Arcenia Soriano y Víctor García,

El 30 de junio de 1964 a María Lombardo le dejó de latir el corazón. Durante muchos años padeció artritis y esta enfermedad fue deteriorando poco a poco sus huesos y después sus órganos. Alfonso Caso señaló al respecto: “Yo encontré a una mujer admirable desde todos los puntos de vista. Una mujer muy hermosa, llena de gracias y simpatía. Fue mi esposa, la madre de mis hijos y además, mi compañera en todo. Mujer abnegada, fuerte, optimista, alegre y a la que sólo la enfermedad fue capaz de doblegar”.²³

1.1 CICLO CHIAPANECO

En general, la figura del indígena en la narrativa mexicana ha sido estudiada desde dos perspectivas: *indianismo* e *indigenismo*. En la actualidad, y por el auge de la narrativa en lenguas indígenas, dichos conceptos sólo nos sirven para entender cómo ha cambiado la percepción y la descripción de los grupos originarios: de una “noción romántica [...] en los siglos posteriores a la conquista de ‘las Indias’”,²⁴ este tipo de literatura pasó a ser un documento de denuncia en el que se “indag[ó] sobre el hombre: ni mito, ni símbolo, ni héroe, sino criatura triste y miserable, despojada y explotada por los blancos, olvidada por la civilización”.²⁵

op. cit., p. 61; y Lesly Mellado, “María Lombardo Toledano, escritora nacida en el estado de Puebla, en el olvido”, *La Jornada de Oriente*, miércoles 27 de julio de 2005.

²³ Citado por Arcenia Soriano y Víctor García, *op. cit.*, p. 44.

²⁴ Evelio Echeverría, “La novela indigenista hispanoamericana: definición y bibliografía”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. 35, núm. 3, p. 289.

²⁵ Fernando José Rosenberg, “Dos actitudes literarias: indianismo e indigenismo”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. 36, núm. 1, p. 54.

En México, durante el periodo cardenista (1936-1940), el Estado mexicano decide llevar a cabo un proyecto de nación e identidad. Una de sus premisas fue “incorporar”²⁶ social y culturalmente a los campesinos y grupos indígenas del país. A partir de la década siguiente, el resultado de esas nuevas políticas se vio reflejado en la literatura de corte indigenista (paralelamente a otros movimientos literarios). Fue un cambio de dirección en cuatro sentidos: 1) la objetividad del discurso, 2) la importancia de los elementos míticos, 3) la narración desde la psicología de los personajes, y, 4) algo sumamente importante: no se dejó de lado la *poeticidad o literariedad*²⁷ —como sí sucedió con la literatura indigenista de los años treinta, enfocada más a denunciar la desigualdad y la explotación del indígena.

En ese sentido, es importante recordar a Joseph Sommers. En su artículo “El ciclo de Chiapas: nueva corriente literaria”,²⁸ el crítico agrupa cinco escritores mexicanos que estuvieron estrechamente ligados con la antropología, la etnología y la arqueología. Estas actividades les permitieron tener si no una visión totalizadora, sí un vínculo más profundo con las culturas de las comunidades, y posteriormente llevar su experiencia a la literatura.

Ricardo Pozas (*Juan Pérez Jolote: biografía de un tzotzil* [1952]; Ramón Rubín (*El llamado dolor de los tzotziles* [1949]; Carlo Antonio Castro (*Los hombres verdaderos* [1959]; Eraclio

²⁶ En el primer cartel del Departamento de Asuntos Indígenas se lee: “La integración del indio a la civilización moderna debe hacerse no como un acto de piedad, sino de justicia”. Ver Haydeé López, “De la gloria prehispánica al socialismo. Las políticas indigenistas del cardenismo”, *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas*, vol. 20, núm. 57, mayo-agosto de 2013, p. 48. Recuperado de [<http://www.scielo.org.mx/pdf/cuicui/v20n57/v20n57a3.pdf>]

²⁷ Según Roman Jakobson, la *poeticidad o literariedad* es “la diferencia específica del arte verbal en relación con las demás artes y otro tipo de conducta verbal”. En otras palabras, es el lenguaje (metáfora) que hace que un discurso sea o no literario. Ver Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 348.

²⁸ Joseph Sommers, “El ciclo de Chiapas: nueva corriente literaria”, en *Cuadernos Americanos*, núm. 2, marzo-abril de 1964, pp. 246-261

Zepeda (Benzulul [1959]; María Lombardo de Caso (*La culebra tapó el río* [1962] y Rosario Castellanos (*Oficio de tinieblas* [1962] y *Ciudad Real* [1960]) son quienes integran el llamado *Ciclo de Chiapas*.

Es cierto que por falta de “referentes idóneos”²⁹ los diferentes enfoques de literatura indigenista no logran exponer la realidad del indígena en su totalidad, pues sus escritores no pertenecieron a un grupo indígena propiamente, ni su lengua materna fue mayense. Pero más allá de las características que las unen en esta corriente, cada obra del ciclo chiapaneco tiene su peculiaridad, su propuesta comunicativa específica que resulta en diversas interpretaciones, pues descubren las virtudes, los defectos y debilidades de los seres humanos.

1.2 NARRATIVA TIERNA Y SUBVERSIVA

Autores como Juan Rulfo, Luis Cardoza y Aragón, Agustín Yáñez y Enrique González Casanova y Alí Chumacero, entre otros, escribieron reseñas acerca de la obra de María Lombardo en conmemoración del primer año de su fallecimiento.³⁰ Hacen referencia en mayor medida a *Muñecos de niebla* y a *Una luz en la otra orilla*, pues dichas obras llaman más la atención por desarrollarse en Teziutlán, lugar de nacimiento de la autora.

De *La culebra tapó el río*, los que la han mencionado lo hacen de manera muy general. Y aunque la mayoría sean opiniones positivas, hacen referencia a ésta sólo como una novela con pocos elementos y sencilla, en la que sus personajes se mueven dentro de un mundo de magia.

²⁹ Micaela Morales, *Raíces de la ceiba. Literatura indígena de Chiapas*, México, UAM, p. 83.

³⁰ “Homenaje a María Lombardo de Caso”, *La Cultura en México*, núm.178, 14 de julio de 1975, pp. I-V.

Dice Luis Cardoza y Aragón: “la anécdota es sencilla, muy sencilla, pero se va desarrollando en otro nivel que el de la anécdota misma; se nos hace fabulosa hasta el punto que la desolada miseria del niño indígena y su perro, su pánico y su embeleso, su angustia y su ternura, nos hacen participar en una alucinación en que pulsa el mundo antiguo, lo soterrado y latente de lo indígena”.³¹

Por su parte, Joseph Sommer considera que “el patetismo adquiere proporciones exageradas debido a que la desgracia del muchacho [de Juan Gómez Nich, protagonista] proviene en parte de sus deformidades físicas, que su perro padece de ser cojo, y que su madre es vista en el paraje como paria por haberse casado dentro de su clan familiar. Si hay intención simbólica en estas tres circunstancias coincidentes, no queda clara”.³²

Alí Chumacero es quien abre una posibilidad de interpretación: “No se trata, por lo tanto, de una narración ‘indigenista’, contaminada superficialmente por la proliferación de exorcismos y prácticas afines a la brujería heredada de nuestros antepasados, sino que las varias escenas que componen el libro obedecen al propósito de descubrir, mediante procedimientos literarios, ‘realidades’ en las situaciones ahí evocadas”.³³

2. GILBERT DURAND Y MIRCEA ELIADE: MITO, IMAGINARIO SIMBÓLICO,

HIEROFANÍA, KRATOFANÍA

³¹ Luis Cardoza y Aragón, “María Lombardo” en Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 22.

³² Joseph Sommers, “El ciclo de Chiapas: nueva corriente literaria”, en *Cuadernos Americanos*, núm. 2, marzo-abril de 1964, p. 254.

³³ Alí Chumacero, “Una historia sencilla” en La cultura en México, suplemento de *Siempre!*, núm. 42, 5 de diciembre de 1962, p. XVIII.

La antropóloga Sherry B. Ortner señala que, a finales de los años cincuenta, la mezcla de tres corrientes antropológicas (el estructural-funcionalismo, la antropología cultural y psicológica, y la corriente evolucionista) abrió paso a los estudios simbólicos.³⁴ Dichos estudios pueden ser un punto de partida para la interpretación literaria de narrativas en las que el mito tiene una función preponderante. Es el caso de la novela *La culebra tapó el río* (1962), de la escritora mexicana María Lombardo de Caso.

Recordemos el argumento: Los habitantes de Yanchib padecen hambre debido a que no ha podido lograrse la cosecha porque, según el imaginario del pueblo, una enorme culebra ataja la corriente del río por “disposición” del Rayo-Santo Tomás —quien “habita” en una *cueva*— y por quien la sequía no cesa. En consecuencia, y por hambre, algunos perros de la comunidad se comen las mazorcas prematuras. Como respuesta ante esta falta, los brujos (Nicio a la cabeza) encierran a los perros mientras llevan a cabo un conciliábulo para acordar qué castigo darles.

La narración se centra en dos personajes principales, Juan Gómez Nich, un niño de doce años, y su perro Monito, quienes al sospechar lo que pasa en el conciliábulo, liberan a los perros para que no les hagan daño. En principio, Monito se salva de ser encerrado. Pero finalmente es parte de la ofrenda, junto con otro perro —que llevan a cabo en una *pedra*— para mermar “el enojo” del Rayo por la falta que se ha cometido con la cosecha y para que la culebra se quite del sumidero.

Para fundamentar mi análisis, propongo algunos conceptos de dos teóricos: Gilbert Durand y Mircea Eliade. Del primero, perteneciente al campo de la antropología simbólica, nos atañe la idea del *imaginario simbólico*. Del segundo, centrado en la historia de las religiones, tomaremos algunas nociones que giran en torno al *mito*: *hierofanía*, *kratofanía*, *sacralidad*, *profano*, *uranio*.

³⁴ Sherry B. Ortner, “La teoría antropológica desde los años sesenta”, p. 2. Recuperado de [https://eva.udelar.edu.uy/pluginfile.php/502751/mod_res].

Mircea Eliade cimienta la existencia de los seres humanos en una “historia sagrada”. Es decir, en una historia que explique el origen del cosmos; de los espacios inmediatos donde vivimos (en los que existen símbolos con los que estamos en constante diálogo); y de los espacios inaccesibles (en los que habitan dioses y con quienes constantemente interactuamos):

El mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una “creación”: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*.³⁵

A partir de esta realidad sagrada o *mito* se crea el *imaginario simbólico* de una cultura. Dicho de otro modo, desde esa “historia ejemplar” una persona o una colectividad representa su mundo. Según Durand, existen dos modos de pensamiento para describir la realidad: la directa y la indirecta. En la primera, la *cosa* se hace presente, es decir, hay una relación con la percepción y la sensación; y en la segunda no existe dicha representación física. Sin embargo, “la diferencia entre pensamiento directo e indirecto no es tan tajante [...]. Es mejor decir que la conciencia dispone de distintas gradaciones de la imagen”.³⁶

En *La culebra tapó el río*, María Lombardo recrea el *imaginario simbólico* de Yanchib (lugar ficcional) con respecto al Rayo, mediante un discurso narrativo y poético que evoca constantemente el respeto y miedo hacia esa deidad.

Los personajes son testigos y partícipes de diversas gradaciones de la imagen de este poder uranio; es decir, se hace presente en el viento, en la lluvia, en el trueno, en la sequía, etcétera (directa); pero también de manera abstracta en una *cueva* y en una *piedra* (indirecta). Y esto repercute en todas las decisiones de los actantes, pero principalmente en Juan Gómez Nich y su perro Monito.

³⁵ Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1991, p. 7.

³⁶ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 1968, p. 10.

Aunque pareciera que la piedra y la cueva también son manifestaciones directas, porque se pueden tocar, se convierten en elementos simbólicos más complejos. El proceso de representación de la imagen, es decir, de lo *ausente* (Rayo), crea un signo lejano. En otras palabras, la piedra y la cueva son el reflejo de una elección colectiva que “remite a una abstracción [...] difícil [de] presentar en ‘carne y hueso’”.³⁷ Esto justifica el concepto *símbolo* que Durand plantea para llegar a la noción de *imaginario simbólico*. Pero también nos remite a dos conceptos más: *hierofanía* y *kratofanía*.

Para Mircea Eliade, los mitos, los ritos, los objetos sagrados, las piedras sagradas, los símbolos son *hierofanías*; es decir, manifestaciones de lo sagrado que han pasado por un proceso de *selección* de quienes lo recibieron en su universo mental. Por tanto, dejan de ser lo que eran en el mundo *profano*, o sea, en el mundo *no sacro*, para convertirse en una *hierofanía*.

Una hierofanía supone una *selección*, una nítida separación del objeto hierofánico con relación al resto que lo rodea. Este *resto* existe siempre, incluso cuando es una región inmensa la que se hace hierofánica: por ejemplo, el cielo, o el conjunto del paisaje familiar, o “la patria”. La separación del objeto hierofánico se hace, en todo caso, cuando menos respecto de sí mismo, pues sólo se convierte en hierofanía en el momento en que ha dejado de ser un simple objeto [u otra cosa] profano, en que ha adquirido una nueva “dimensión”: la de la sacralidad.³⁸

La *cueva* y la *piedra* son los lugares narrativos en donde suceden las transformaciones de los personajes. Además, en la cueva y en la piedra se concreta la sustancia simbólica y el poder del Rayo. Son una *hierofanía* y una *kratofanía* respectivamente. La primera, como dijimos, es una manifestación de lo sagrado. Prácticamente la segunda también, pero con la peculiaridad de que el enojo, la fuerza y el poder de lo sagrado se muestra.

Para diferenciar mejor estas dos modalidades de manifestación de lo sagrado, podemos poner como ejemplo la cosecha, el rayo y el diluvio. La cosecha es una gracia de los dioses para

³⁷ *Ibid.*, p. 11.

³⁸ Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 2013, p. 37.

los hombres, pues con la cosecha éstos se alimentan. Sin embargo, el trueno, y más aún el diluvio, no lo podríamos pensar como un acto de bondad, sino, por el contrario, en un enojo o en la “demostración” del poder del dios.

Otra idea que nos debe interesar es la de lo *uranio*. Dice Mircea Eliade que el *cielo*, el espacio sideral como lugar infinito e inalcanzable para el ser humano, adquiere un valor simbólico. Con el simple hecho de mirarlo nos revela *trascendencia, fuerza y sacralidad*.³⁹ Por eso en la mayoría de las culturas creen “en un ser divino celeste, creador del universo y garantizador de la fecundidad de la tierra (gracias a las lluvias que vierte). Tales seres están dotados de una presencia y de una sabiduría infinitas; las leyes morales y a menudo los rituales del clan fueron instaurados por ellos durante su estancia en la tierra; velan por la observación de las leyes y el rayo fulmina a quien las infringe”.⁴⁰

En *La culebra tapó el río*, la aculturación entre el Rayo y Tatik Santo Tomás recupera la esencia de las divinidades uranias, como se verá en el apartado analítico. En el mundo narrado, el Rayo que vive en la cueva es quien decide cuándo la culebra se quita del sumidero para que el río fluya, el ciclo agrícola continúe y “garanti[ce] la fecundidad de la tierra”.⁴¹

Ya sabemos qué es una *hierofanía* (manifestación de lo sagrado). Según Eliade, “ciertas hierofanías tienen un destino local; hay otras que tienen, o que adquieren, valores universales”.⁴² Es decir, hay manifestaciones de lo sagrado que “nacen” y se quedan en una localidad porque son herméticas. Otras trascienden sus lugares de origen y van cambiando según la cultura que las adopta.

³⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁰ *loc cit.*

⁴¹ *loc cit.*

⁴² *Ibid.*, p. 27.

Por encima de la red simbólica Rayo-Tatik Santo Tomás-Culebra-Cruz hay dos elementos que se complementan de manera especial: el Rayo y la Culebra. Éstos funcionan como resultado de una *hierofanía histórica* que se puede esclarecer a partir de la relación entre Quetzalcóatl y Tláloc⁴³ con la figura del Rayo en las culturas mayenses.

En uno de los estudios arqueológicos clásicos, Román Piña Chan explica cómo Quetzalcóatl “tuvo su origen en una vieja deidad del agua (la serpiente-nube de lluvia), desde luego asociada al rayo-trueno-relámpago-fuego [...], que sus sacerdotes llevaban sus atributos y su nombre; que uno de ellos, llamado Ce Ácatl Topiltzin fue el que llevó [su] culto a Tula, Hidalgo, como otros con el mismo nombre, pero traducido a diversas lenguas, lo llevaron a otras partes”.⁴⁴

Es decir, el mito de Quetzalcóatl no sólo se asentó en la región de su origen (Xochicalco, hoy Morelos); se fue extendiendo en toda el área de Mesoamérica. Empezó a tomar significados según el pueblo que lo interpretó y de él se desprendieron y tomaron importancia otros dioses, como Tláloc, en Teotihuacan, el dios de la lluvia por excelencia. Dice Piña Chan al respecto:

[...] en el proceso de diversificación y personificación de los dioses, ante el progreso de la religión que se vuelve expresión ideológica de poder, los sacerdotes [teotihuacanos] conciben a un dios de la lluvia, Tláloc, que tenía por oficio la producción del agua, del rayo y sus otros fenómenos conexos; y así el pájaro-serpiente se vuelve el animal vehículo de ese dios de la lluvia, el medio en que viajaba el dios a través del Cielo”.⁴⁵

⁴³ Dos de las deidades mesoamericanas más importantes asociadas a la lluvia.

⁴⁴ Román Piña Chan, *Quetzalcóatl*, México, FCE / SEP, 1977, p. 7. El *Chaac* es una deidad maya asociada al agua, a la lluvia y al trueno. Actualmente se le sigue invocando para pedir por la cosecha; se cree que habita en las cuevas o cenotes. En las piedras talladas prehispánicas que representan esta deidad, pueden verse dos elementos sobresalientes: “trompa” larga y hacha para provocar la lluvia y los truenos. *Pitao Cocijo*, para los zapotecas. Comparable al *Chaac* de los mayas y al *Tláloc* mexicana. *Dzahui* para los mixtecas. *Huracán* o *Hurakán*, también para los mayas. El significado del nombre de esta deidad es “una pierna”. Se le considera un dios fundador de la vida para los mayas. Es el dios de la tormenta, del viento y del fuego, por lo que era muy temido. En las representaciones tiene forma humana y una de sus extremidades alude una serpiente, que representa las aguas. *Metzabok*, “dios hacedor de truenos y de lluvia” para los lacandones. *Yuku*, para los yaquis. Y *Cuerauáperi* o *Nana Kuerajperi*, para los purépechas. Ver “Diez dioses prehispánicos del agua”, *El Universal*, 28 de mayo de 2018. Recuperado de [<https://www.eluniversal.com.mx/destinos/10-dioses-prehispanicos-del-agua>]

⁴⁵ Román Piña Chan, *op. cit.*, p. 24-25.

Con el paso del tiempo, la iconografía mesoamericana fue perfeccionando el significado de cada una de las deidades que rigieron la vida político-religiosa. Si observamos estelas, dibujos o representaciones de los dioses precolombinos asociados con la lluvia, nos podemos dar cuenta que varios tienen elementos en común, como serpientes (que representan agua) que salen de alguna extremidad del dios personificado, o hachas (que representan el trueno) con las que “rompen” las nubes para provocar la lluvia. Sólo por mencionar lo más común.

La resonancia simbólica de Tláloc “permanece viva en las múltiples reelaboraciones y actualizaciones que continúan formando parte del complejo numinoso del dios del agua, hasta llegar a la antífrasis, como lo es el rayo, pues asocia agua y fuego”.⁴⁶

Así, por ejemplo, en las culturas mayenses estas ideas religiosas adoptadas (Quetzalcóatl y Tláloc) se fueron modificando de acuerdo al *imaginario simbólico* de la región, pero con otros nombres según las lenguas nativas. Posteriormente, en el proceso colonizador, los atributos de poder de los dioses se mezclaron con los de los santos del catolicismo.⁴⁷

En este sentido, es pertinente incluir una imagen que representa la alegoría del Rayo y que visualmente puede ayudarnos a entender el título de la novela: *La culebra tapó el río*. La culebra es, entonces, una extensión, una especie de súbdito del Rayo.

⁴⁶ Julio César Sánchez y Alma Isunza, “El Rayo en la literatura de tradición oral de tsotsiles y tseltales de Chiapas”, *Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación*, núm. 90, junio-agosto de 2015, p. 301. Recuperado de [<http://www.razonypalabra.org.mx/motorbusq.html>]

⁴⁷ Julio César, *op. cit.*, p. 303.

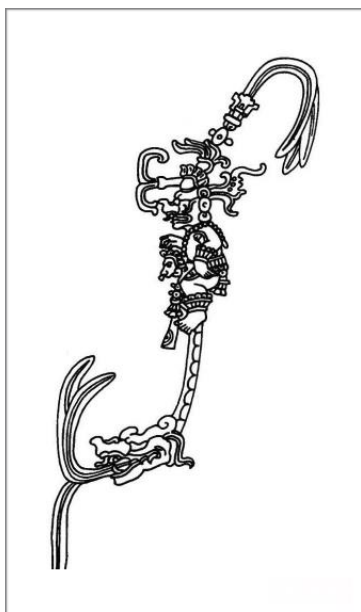


Ilustración: Alegoría de Rayo. Estela D (detalle),
Oiriguá, Guatemala⁴⁸

3. SIMBOLISMO Y PODER DEL RAYO EN *LA CULEBRA TAPÓ EL RÍO*

Después de los conceptos de análisis y de la imagen anterior, podemos preguntarnos: ¿Cómo funciona el *imaginario simbólico* en una novela corta mexicana de mediados del siglo XX? ¿Cómo se manifiesta el simbolismo y poder del Rayo en *La culebra tapó el río*? ¿Hay elementos en la narración que funcionan como *hierofanías* y *kratofanías*? ¿Cómo repercute esto en los personajes?

⁴⁸ Consideré esta ilustración porque es muy clara la representación que se hace del Rayo. Recordemos que las culturas mayenses tuvieron un territorio ancestral común: lo que conocemos ahora como Yucatán, Chiapas, Tabasco, Guatemala, Belice y ciertas partes de El Salvador conformaron una misma región con usos y costumbres homogéneos que después fueron particularizándose. Ver Clude-François Baudez, *Una historia de la religión de los antiguos mayas*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos UNAM / Centre Culturel et de Coopération pour l'Amérique Centrale, 2004. Recuperado de [<https://books.openedition.org/cemca/956>].

Empezamos por reflexionar acerca del narrador y de los personajes principales: Juan Gómez Nich (niño de doce años) y su perro Monito. Las diversas focalizaciones son esenciales, sobre todo la que se sitúa dentro de la mente de Juan, pues dejan entrever la relación que éste tiene con su perro, con el medio, con los demás personajes —tanto abstractos como físicos— y con los elementos simbólicos que lo representan y controlan. Pero también son importantes las focalizaciones externas que brindan la apariencia de un narrador omnisciente. Sin embargo, esto es momentáneo pues la instancia narrativa adquiere mayormente el punto de vista de Juan tanto interna como externamente. Se trata, por lo tanto, de un narrador equisciente, el cual conoce no sólo lo que está alrededor del protagonista, sino sus pensamientos, miedos y motivaciones.

No es exagerado decir que este narrador equisciente es tan importante como el protagonista: utiliza frases que reducen la distancia narrativa hasta llegar a la subjetividad y actúa como si les cuidara los pasos a Juan y Monito. Incluso en ocasiones se percibe una intención protectora, como si tratara de decirles qué deben hacer sin importar si lo “escuchan” o no.

La escena del conciliábulo, en la que el brujo Nicio propone *algo* que el lector no puede saber hasta después, ejemplifica la perspectiva de Juan. Como lectores, no sabemos qué fraguan los brujos al respecto de los perros. Sólo deducimos según lo que Juan ve y escucha. Nunca se menciona qué, quién o cuántos —lo sabemos casi al final en otras escenas:

De repente Nicio se enderezó en toda su largura, con la cabeza hacia atrás paseó la mirada de su ojo vivo por encima del grupo y se adelantó pisando recio. Juan lo vio entrar a la casa, salir al poco rato con algo entre las manos, volver a su sitio bajo el árbol y tirar al suelo el objeto que había traído.

Se alzó entonces un sordo clamor y todas las cabezas, sin exceptuar la del viejo inconforme, se movieron de arriba abajo en señal de asentimiento.⁴⁹

⁴⁹ María Lombardo de Caso, *La culebra tapó el río*, México, Universidad Veracruzana, 1962. En adelante todas las referencias a esta obra irán en paréntesis.

El narrador también es importante en las descripciones del ambiente. La novela está situada en un lugar alejado de la “civilización”. Los personajes conviven sobre un terreno irregular al que se han adaptado: la cañada, las cuevas, el cauce del río en el que los zopilotes están siempre al pendiente de alguna carroña —imagen que hiperboliza la sequía y la desolación— son los espacios más recurrentes por los que se mueven los protagonistas.

El contexto envuelve a Juan en una reflexión e imaginación constante. Es el único que se atreve a explorar más allá de los lugares a los que usualmente llegan los de su comunidad. Esto señala parte de su actitud: se arriesga y lleva a cabo lo que otros, como por ejemplo sus vecinos, los Ichilok o los López Chic, no se atreverían ni a pensar.

Debemos considerar que el protagonista y su perro tienen un aspecto en común: una limitación física que fortalece su vínculo afectivo. Sin éste no habría objetivo comunicativo en la novela. A partir de esta relación de amistad, a Juan se le van revelando una serie de “verdades” con respecto a sus usos, costumbres y a la conexión con sus dioses. Se da cuenta cuál es la relación entre los adultos y las distintas figuras de poder que los controlan (Rayo-Santo Tomás-Cruz).

María Lombardo crea un efecto y un equilibrio discursivo entre la imaginación simbólica de Juan, su condición física y el paisaje agreste. Para lograrlo, introduce mediante el narrador una serie de *prosopopeyas*⁵⁰ que nos ayudan a “vivir” el lugar ficcional, a “sentir” las altas temperaturas del lugar, a “pisar” los guijarros a la orilla del río, etcétera. Pero también dicha figura retórica nos muestra una parte del pensamiento de Juan. Por ejemplo, el niño se identifica con el

⁵⁰ Para Helena Beristáin, la *prosopopeya* es un tipo de metáfora. La *metáfora* —dice— es una figura muy importante que repercute en el nivel léxico-semántico de cualquier discurso. En el caso de la *prosopopeya*, específicamente, “lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima”. Ver Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 7a. ed., México, Porrúa, 1995, pp. 308-309. Por eso, en *La culebra tapó el río*, el sol, el astro que arde a millones de kilómetros, deja de ser eso exactamente para convertirse en “alguien” que está ahí, arriba, y que se acerca al plano de la vida de los humanos.

Sol más allá de considerarlo un astro que únicamente cumple con la función de otorgar la luz del día.

Dejaron de lado el camino de las cuevas y siguieron el atajo que lleva al río. Las sombras de los dos bajaban, subían, se estiraban o encogían, adelantándose por la vereda. Juan Gómez Nich amaba esa sombra suya que de improvisto se hacía esbelta como el tronco de un árbol joven. Entonces se detenía unos momentos. Levantaba por encima de su cabeza los brazos enjutos y estiraba cuanto podía sus piernas torcidas. Después, cuando Nuestro Precioso Padre dejaba sin sombra el suelo y se llevaba consigo esa cálida, aunque pasajera alegría, el alma de Juan tiritaba de tristeza y su cuerpecito recobraba su cabal dimensión. Se sabía enteco, chupado. (13-14)

3.1 EL RAYO

La realidad que vive Juan Gómez Nich en Yanchib lo lleva a un diálogo psíquico y emocional. Enfrenta el poder simbólico del Rayo que, padójicamente, en su ausencia física “se hace presente” en dos tópicos de su *imaginario simbólico*: la *cueva* y la *piedra*.

La *cueva* no sólo es el lugar en donde “habita”, sino donde se le debe rendir tributo. Su invisibilidad y su vigilancia de todo el paraje se manifiestan en esa *hierofanía*. Y la *piedra* del Rayo —siguiendo la teoría de Eliade— funciona como una *kratofanía*, es decir, como una manifestación de su poder y su enojo.⁵¹

La *piedra* es nombrada así por tres asociaciones perceptivas en las que intervienen algunos temores del protagonista (auditiva [sonido de la roca al caer]; visual [la luz del relámpago]; y táctil [el temblor de la tierra con la caída de la roca]): “La enorme roca que rodando, rodando, llegó al río estremeciendo al mundo con el fragor de su caída, era el trueno escapado de la cueva. Y era Nicio cuando gritaba su enojo”. (18)

⁵¹ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, p.38.

En la mayoría de los pasajes se hace notar la subordinación hacia el Rayo. Por ejemplo, cuando Juan lleva a Monito en brazos, ya moribundo, le agradece por haber hecho llover: “Gracias, Señor./Gracias por ordenarle a la lluvia/mojar nuestra tierra./Ahora abandonará el paso la horrible culebra./Estoy en tu casa”. (78)

3.1.1 LA CUEVA

En general, los pueblos mesoamericanos han tenido un contacto importante con las cuevas y las cavernas. Además de ser un punto de referencia, han sido consideradas “refugio, sitio de habitación, boca o vientre de la tierra, inframundo, espacio fantástico, morada de los dioses del agua y de la muerte, recinto funerario, lugar de ritos de linaje y de pasaje, observatorio astronómico, cantera, etcétera”.⁵²

En *La culebra tapó el río*, las cuevas problematizan dos temas: el contacto con lo inaccesible, con lo sacro (dioses); y la identidad en la comunidad (la Cruz). Representa el puente entre lo abstracto y lo terreno, lo metafísico y lo físico. Funge como templo para rendir culto con dádivas (copal, juncia, velas) a cambio de protección y de alimento. Supone una conexión profunda con las fuerzas celestiales que los protegen: “Y entonces recurrieron a los altos poderes. El rayo, los vientos, las nubes... ¡Oh, fuerzas celestiales! Se acercarían a ellas postrándose en las cuevas donde moraban, para implorar su protección”. (32)

Funge como espacio donde cada familia tiene un tótem: la Cruz, patrona de su linaje. Este *símbolo* agrupa y describe el árbol genealógico. Y aunque cada grupo familiar se hace cargo de

⁵² Linda Manzanilla, 1994. “Las cuevas en el mundo Mesoamericano” en *Ciencias*, núm. 36, octubre-diciembre, México, UNAM, p. 59. Recuperado de [<https://www.revistaciencias.unam.mx/en/189-revistas/revista-ciencias-36/1777-las-cuevas-en-el-mundo-mesoamericano.html>].

una cueva, como comunidad tienen una grande, donde también está el Rayo y en donde todos se unifican.

En el interior de la cueva, por mencionar un ejemplo, es evidente el cambio de tono y el punto de vista del narrador. ¿Quién es el que nos presenta al Rayo en una de sus gradaciones como imagen simbólica? ¿Quién es el que lo describe como “temible Señor que, cuando quiere, puede salir bramando para castigar al viento y al granizo”? (11) Podríamos obviar que lo hace el narrador, que no es una intervención del niño.

No obstante, hay una posición, una opinión y una subjetividad con respecto al dios. Juan también hubiera dicho “temible Señor...”. Además, en un sentido estricto, él es el que le teme al Rayo y a las diversas fuerzas que moran dentro de la cueva. No el narrador. Este discurso ambiguo crea un enlace entre los dos; así, el narrador se convierte en una especie de personaje “partícipe”.

Desde esa subjetividad narrativa, hay un tono empático, un “apego” hacia Juan y hacia la relación que éste lleva con su perro. Por eso los dos —narrador y protagonista (incluso en ocasiones *Monito*, con las descripciones de sus movimientos)— se confunden en los diferentes discursos. Éstos, basados en las situaciones, también consideran los sentimientos de ambos personajes. Por ejemplo, Juan se siente agradecido dentro de la cueva grande. El poderoso Señor “le permitió” encontrar cinco caracoles para comer. Pero después es evidente un descontrol emocional: ansiedad, impotencia, temor, preocupación general por la situación y el hambre en su comunidad.

La sequía no cesa y los de Yanchib deben “aguantar” porque son pobres. Ése es el designio de los dioses. Pero el hambre crece en el paraje conforme pasan los días. Así, Juan se siente orillado a implorarlo al Rayo. Varias sensaciones lo matizan y le dan valor a la vez. No obstante, aunque

la oración haya sido mental, siente remordimiento y culpabilidad porque un rezo en la cueva grande, de alguien que no tiene nahual, es sinónimo de pecado ancestral:

De pronto sus rodillas empezaron a temblar y sus dientes castañearon. No podía; no debía rezar. Solamente los brujos ancianos tienen ese privilegio. Sólo ellos conocen los ritos de la cueva. Y el Señor del lugar, celoso de su culto, podría denunciarlo y su atrevimiento sería castigado. Estaba expuesto, entonces, a que algún nahual se comiera su alma. Porque cada brujo lleva dentro un nahual que por la noche sale a buscar su comida. Y la comida es el alma de los pecadores. (12)

Para describir ese miedo exacerbado, el narrador le da cierta teatralidad a la escena. El temblor de sus rodillas, el castaño de sus dientes, y los movimientos lentos y “con los ojos pegados a la tierra” (12) al rodear la Cruz, merecen atención. Desde esta perspectiva podemos saber qué tanta vulnerabilidad siente Juan frente a este símbolo.

Con los movimientos lentos, el niño puede zafarse momentáneamente de esa ansiedad que lo invade. Estar adentro de la cueva significa tocar un lugar que sobrepasa la realidad material, el lugar en que los dioses lo ven todo. A pesar del miedo, Juan permanece con una actitud de atrevimiento y cuestionamiento.

Como se mencionó anteriormente, podemos darnos cuenta de los cambios de focalización: unas veces se sitúan en la mente de Juan, otras afuera de manera descriptiva, y en ocasiones de las dos formas: “Con las manos apretadas contra el pecho, Juan siguió implorando. Pasaban por su mente oscuras imágenes que chocaban o se confundían, pero que terminaban en un lamento; siempre el mismo: Poderoso Señor, tengo hambre”. (12)

Se podría pensar en la posibilidad de una *narradora* por cómo dibuja al protagonista. Las metáforas que introduce no sólo son indicadores de *literariedad*. Sirven para realzar la condición precaria y de desnutrición en la que Juan se encuentra: “Por debajo de la camisa las palmas de sus manos siguieron las ondulaciones de las costillas, redondearon la inflada prominencia donde el ombligo surgía como un capullo en la desolación del vientre”. (12)

Detrás del narrador o *narradora* hay una actitud de ternura. Pudo haber dicho cualquier otro sustantivo que tuviera un acercamiento con la imagen del ombligo, pero *capullo*, por lo menos en México, es sinónimo de protección, de algo que cuida y prepara lo que aún no está listo para enfrentar la vida. Se comporta como “una madre” que está al tanto, a un metro de distancia, y aunque sepa lo que Juan piensa, siempre lo deja fluir y averiguarse en medio del aprendizaje.

Es un acierto la conexión entre Juan y Monito. Más que una relación entre amo y mascota, representa una amistad y una conexión casi mimética. El *leitmotiv* de la verdadera amistad plantea el problema central de la obra: la toma de decisiones y el cuestionamiento de un mundo mítico controlador, pero en decadencia. Pone al descubierto la soledad tanto física como mental de un niño que “no cumple” con las características ni físicas ni morales para ser “aceptado” en su comunidad. Juan no es completamente sumiso ante sus dioses ni tiene su aceptación. Les teme porque ejercen control. Pero también ha visto en los mayores la subordinación ciega y total hacia ellos.

Lo que los brujos le hacen a Monito en favor del Rayo hace que Juan ponga en tela de juicio a los adultos, más que a los dioses mismos. El entorno social es un lugar hostil y deshumanizado, en donde únicamente se centra la atención en la supervivencia, aunque los ritos en la cueva signifiquen una supuesta unidad comunal.

¿Por qué el Rayo permitió que le quitaran los dientes a Monito si éste no se había comido las mazorcas? Como niño, se cuestiona esa “bondad” aparente que creía característica de todos esos dioses. Se supone que con rezos y ofrendas debían estar contentos y, por lo tanto, pendientes de lo que les hiciera faltara a los humanos (como el agua y la buena cosecha). Entonces, ¿por qué si son “buenos” se les debe ofrecer más que velas y juncia? ¿Es el dolor lo que realmente los complace? La cita que sigue expresa lo que Juan y el narrador han concluido dentro de la cueva,

pues el niño piensa ofrecer una navaja como tributo a la Cruz: “Sólo que los dioses nada más están contentos cuando las gentes lloran, y para conseguir sus favores hay que ofrecerles dolor [...] Y si esperaban que para concederle su ayuda lo hiciera sufrir [a Monito], ¡que no se la diera!”. (77)

¿Cómo es que el narrador trata esas características complejas del personaje? Las descripciones a distancia, la focalización en la mente de Juan y los escasos “diálogos” que tiene con Monito son los que van a exponer la paradoja del personaje.

A pesar de que sepa que Nicio y los demás brujos hayan decidido sacrificar a dos de los perros para ofrendarlos al Rayo y así “resolver” tanto el problema de la sequía como lo que pasó con las mazorcas, a pesar de eso, Juan inconscientemente se dirige a la *cueva*. Es al mismo dios a quien le ruega por la salvación de su perro.

La humanidad y la fraternidad hacia su mascota, pero todavía más la desesperación, no le permiten razonar en la posibilidad de que su perro muera. El niño sólo piensa que Monito necesita descanso y que cuando éste se recupere se irán lejos de la comunidad hasta que puedan regresar, él siendo adulto, con el mismo poder que Nicio tiene, y con su perro ya repuesto. El miedo está presente en todo momento, pero puede sortearlo precisamente porque el cuestionamiento hacia las prácticas culturales de su comunidad lo incita a romper el umbral de lo mítico.

Todas esas cuestiones que se tocan en otros pasajes de la novela, como la separación del alma con respecto al cuerpo por salir del paraje, las ha meditado ya. Sabe que su alma no tendría por qué separarse de él por el solo hecho de salir de Yanchib y saber qué hay en el pueblo grande. A esas alturas de la narración, Juan intuye que Nicio se aprovecha de su poder como brujo.

Además, el regreso a la *cueva* es sumamente simbólico. Se anuncia la muerte del perro mediante un presagio: el vuelo repentino de un murciélago⁵³ que roza el hombro de Juan. Al inicio, hay cierta distancia del narrador. No logra percibir totalmente la distracción del personaje al llegar a la cueva. Por tal motivo emite un juicio de suposición: “Levantó la cara y entonces vio abrirse, a unos cuantos pasos por arriba de su cabeza, la boca de la cueva. ¡Debía estar pasmado para no haberse dado cuenta!”. (76)

Aunque Juan no intervenga directamente, la mezcla de narración objetiva y subjetiva son las que dan al lector la pauta para entender su actitud confusa, causada por la afrenta y el enojo hacia los brujos por lo que le han hecho a Monito. Pero también por lo que el temor le ha dejado como último recurso: pedirle al Rayo, al mismo causante de todas las desgracias que azotan el paraje y su vida personal.

3.1.2 LA PIEDRA DEL RAYO

Así como en la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, en la que los murmullos, los sonidos del silencio, del purgatorio y de la muerte cobran significados sociales y psicológicos —porque los personajes que los emiten van revelando la figura autoritaria del padre de Juan Preciado—, en *La culebra tapó el río* sucede algo similar con lo visual, con el juego de luces, de sombras y con las

⁵³ Según Chevalier, “para los mayas, el murciélago es una de las divinidades que encarna las fuerzas subterráneas. En el *Polo Vuh*, la casa del murciélago es una de las regiones subterráneas que es necesario atravesar para alcanzar el país de la muerte” (Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986, s. v. “murciélago”). Además, “por sus características, el animal llamó la atención de los antiguos mayas por ser el único mamífero cuya estructura altamente especializada le permite volar; así, lo escogieron para combinarlo con el signo de la inmolación, con lo cual se le relaciona con el sacrificio humano o al menos con una ofrenda que conlleva el concepto de derramar sangre”. Ver María Teresa Muñoz, “El culto al dios Murciélago en Mesoamérica”, *Arqueología Mexicana* núm. 80, pp. 17 -23. No es arbitrario que María Lombardo haya escogido un murciélago para anunciar la muerte del perro. El derramamiento de sangre del hocico de *Monito* se ajusta al significado simbólico de este animal nocturno.

asociaciones. Todo esto le da una espesura fantasmal a ciertas escenas. ¿Es la forma de introducir una crítica a un sistema controlador que ha sobrevivido el paso del tiempo? ¿En qué situaciones y por qué se refleja de esa manera?

Por el temor, la oscuridad estimula la imaginación de Juan. Se crean una serie de espectros a un nivel de conciencia en que los acepta como reales. Incluso su perro también está dentro de esa composición mental: “Este Monito con sus ojos de lumbre”. (18)

Y sucede lo mismo en los pasajes donde aparece el perro de Nicio: “De repente le entró miedo al ver surgir, entre la masa de cuerpos, a un perro grande y prieto que le enfocó dos pupilas verdosas. [...] ¿Ese perro, mayor que los demás, acaso no era el mismo Negro, el compañero del brujo?”. (22) Pero es ante la presencia de la Piedra del Rayo donde se potencializa y con lo que se puede ejemplificar de manera eficaz dicho ambiente.

Hay una relación entre la Piedra del Rayo y Nicio. Los dos son entidades autoritarias que ejercen control sobre Juan. Como la Piedra es depositaria de la furia del Rayo (*kratofanía*), ejerce dicho control desde la naturaleza y la psicología. Y Nicio lo hace desde su condición de mediador entre las deidades y los mortales, y también desde la psicología debido al nagual poderoso que lo representa.

Si retomamos el concepto de *kratofanía*, pero en particular la modalidad que Mircea Eliade llama *kratofanía lítica*, podría quedarnos más clara la función de la piedra y la relación con el brujo Nicio. Dice Eliade que una roca es una *kratofanía lítica* cuando:

comprueba su dureza, su rudeza, su poder. [Cuando] revela algo que trasciende la precariedad de [la] condición humana: un modo de ser absoluto. Su resistencia, su inercia, sus proporciones, así como sus extraños contornos, no son humanos; atestiguan una presencia que deslumbra, aterra, atrae y amenaza. En su grandeza y su dureza, en su forma o en su color, el hombre encuentra una realidad y una fuerza que pertenecen a un mundo *otro* que al mundo profano del que forma parte.⁵⁴

⁵⁴ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, p. 201.

El Rayo es el que tiene la última palabra para que la Culebra se quite del sumidero. El brujo la tiene con respecto al destino de los perros. La Piedra podría “delatar” a Juan por el rezo indebido en la cueva grande. Nicio es quien ha restringido la salida y entrada al paraje para que no conozcan qué hay más allá de Yanchib; es quien controla la *chicha*⁵⁵ en el conciliábulo. Y podríamos seguir listando.

Pero también Juan Gómez Nich (incluso el narrador) une estas entidades por rasgos físicos: el ojo blanco que tiene Nicio y una cicatriz en la mejilla las asemeja con marcas de la Piedra que simulan el ojo y la cicatriz. Todo se relaciona según las sombras y el lugar desde donde se le mire. Dice el narrador: “¡Ah, qué consuelo! Desde aquí ya no tiene ese aire feroz que tanto le amedrenta [...]. Y aún cuando la cabeza sigue siendo desmesuradamente grande, el ojo que le raja la frente se empequeñece hasta semejar un ojo que sonríe”. (19)

Además, Juan vincula constantemente a Nicio con la mayoría de sus temores, porque ha visto y experimentado la exigencia del brujo: “Pero de todos modos, aunque no recibiera ningún castigo, le caería encima otro pecado más. Era mucho mejor que Nicio le diera unos cuantos azotes como a veces acostumbraba. Se sobó las piernas como si ya [los] hubiera recibido...”. (16)

Como se dijo anteriormente, la relación entre Nicio y la Piedra del Rayo tiene su origen en el miedo, lo que contribuye a que Juan recree un ambiente fantasmal y espectral y que considere monstruosas a ambas entidades. Así, también podríamos considerar a Nicio una *kratofanía*.

Por eso, ante la Piedra, es decir, ante la esencia del Rayo y a la vez ante ese “falso Nicio”, Juan no puede más que sentirse atemorizado y acatar lo que ésta demanda. Parafraseando al mitólogo rumano, la mole rocosa *revela otra cosa que no es lo rocoso*, sino el enojo del Rayo y el enojo de Nicio:

⁵⁵ Bebida alcohólica que se obtiene de la fermentación del maíz en ollas de barro.

El monstruo agazapado, escondido en la noche, espera su paso. Lo acecha. A pesar del miedo que lo agarrota no puede eludirlo. Tiene que caminar derechamente hacia *Él*. La oscura mole lo llama y no puede desoír la voz que le ordena acercarse. [...] Sabe que no le concederá un instante de tregua hasta tenerlo junto. Sabe que se arrimará temblando, que podrá satisfacer el malsano deseo que empuja sus manos a sentir ese cuerpo espantoso, o a retirarlas a tiempo si el temor le gana. (18)

El dominio es tan fuerte que, aunque Juan Gómez Nich sea un personaje subversivo y crítico, está en un constante desasosiego. Sus doce años de vida representan un proceso de aceptar o no su mitología. Desde el inicio de la narración va de un extremo a otro. La balanza se inclina hacia lo que está establecido en las prácticas sociales, pero después hacia lo que su razón le dicta. Ante esta disyuntiva, en el pasaje anterior es más poderosa la necesidad de tocar la piedra.

Asimismo, el narrador enfatiza la complicidad entre Juan y su perro. Actúan de manera cautelosa porque comparten la misma ansiedad de tener que pasar junto a dicha *kratofanía*: “Monito esperaba tres pasos adelante. Su amo lo alcanzaba. Volvía a caminar otros tres y luego, metido entre las piedras, aguardaba. [...]—No tengas miedo. No nos hará nada si no te detienes. ¡Apúrate, pues!”. (18)

Sabemos de antemano que constantemente la focalización se sitúa en la conciencia del protagonista, pero también podemos encontrar ciertas particularidades: el lector puede notar cómo el narrador se mimetiza con el tono de preocupación que Juan y su perro comparten. Como si también al decir que vayan “despacio... despacio... sin hacer ruido y sin demostrar miedo” (19) quisiera evitar el enojo de la Piedra del Rayo. En estas peculiaridades narrativas notamos un acercamiento más estrecho del narrador con la diégesis. Por eso referimos anteriormente que se convierte en una especie de personaje paralelo.

Otro pasaje espectral y fantástico se suscita durante la búsqueda de Monito. Nuevamente el protagonista transforma el miedo en imágenes que el narrador ayuda a descubrir desde el interior

de Juan. Debe sortear la aparición de Nicio a quien su mente, como ya hemos dicho, lo mimetiza con la Piedra del Rayo.

Lo peor para Juan es que la mole se dirija hacia él para castigarlo. Otra vez es esa asociación del poder controlador de Nicio lo que más le horroriza: la representación tanto abstracta como material del Rayo. Puede ir hacia ella, tocarla incluso, pero no soporta (aunque no sepa que está imaginando) que ella camine hacia él. Menos ver que va creciendo conforme avanza.

En la cita que sigue, el narrador describe esa fantasmagoría mediante juegos de sombras y luces en medio de la oscuridad. Se mezclan los pensamientos y maximizan ese momento de angustia que finalmente funcionan como antesala del clímax que plantea María Lombardo en *La culebra tapó el río*:

De improviso, y como si saliera del fondo del río, surgió una luz y un cuerpo informe se destacó bajo el halo rojizo de la antorcha. ¿Por qué crecía a medida que se acercaba? ¡Gran Tatik, que no venga a mi encuentro la Piedra del Rayo; que no me vea con ese ojo blanco! ¿Por qué las piedras caminan? La Piedra del Rayo está ahí donde siempre me espera: si ella lo manda, iré a buscarla, pero que no... (70)

La búsqueda de su amigo Monito y el enfrentamiento con la Piedra del Rayo se producen principalmente por una problemática: la ruptura de un “orden” establecido por los brujos, apegados a sus prácticas sagradas y basadas en los preceptos de los poderes ancestrales. En momentos, el narrador muestra a Juan confuso, incrédulo e ingenuo. El niño intuye que algo malo puede pasarle a su perro. No obstante, se resiste o no quiere comprender del todo que posiblemente los adultos tomen una decisión perjudicial para algún miembro del paraje.

Para Juan Gómez Nich, los perros no sólo son mascotas que tienen una función elemental en el proceso de muerte. Su soledad le demuestra que los adultos (o los vecinos de su edad, como los Ichilok o los Santik) son los menos indicados para entablar una relación afectiva, resultado de la doble discriminación que sufre. Es el hijo de una mujer “que ha tenido delito” (53), es decir, un vínculo carnal con un miembro de su mismo linaje. Además tiene los pies “chuecos”.

La falta de interacción con los demás le obliga ver en Monito la única posibilidad de una amistad verdadera. De modo que el desprecio y la arrogancia de los otros, sus propias conjeturas, ir hilvanando poco a poco su raciocinio y responderse con pruebas contundentes lo que pone en tela de juicio —como por ejemplo el tema de la muerte de su padre—, provoca que finalmente se enfrente a la Piedra del Rayo.

Si en un principio parecía que Juan tenía mucha fe en el Rayo (cuando encuentra los cinco caracoles que ese día lo alimentan), la ira que le embarga por la injusticia que cometieron con Monito provoca que grite en voz alta e injurie a la Piedra del Rayo. Recordemos que este objeto no sólo representa la esencia de su deidad, sino también a su máxima autoridad humana: Nicio. Sin embargo, inmediatamente cede de nuevo ante ese temible Señor sin oponer resistencia. Además, le pide perdón:

—¡Te arrancaron los dientes y como no te dejabas, te amarraron la lengua los malditos!
¡Malditos... malditos todos...!
Se volvió, en redondo, y al no encontrar a nadie sobre quien volcar la ira que le sacudía hasta los tuétanos, se encaró con la piedra:
—¡Vete de aquí! ¡Siempre estás en contra de mí! ¡Maldita, maldita tú también!
De improviso, todas sus aprensiones le volvieron de golpe. [...] Entonces, con Monito en los brazos, se arrodilló mansamente, hablándole con respeto:
—No quise ofenderte. Perdóname... No debiste permitir que le hicieran esto. Tú sabes, porque lo sabes todo, que él no se comió las mazorcas... Nadie tiene tu poder, por eso vino aquí, contigo. Y yo... yo y Monito, si tú lo consientes, nos iremos lejos... muy lejos, donde no puedan hacerle ningún mal. ¡Perdóname!
Y a medida que hablaba, la magia de las palabras que hasta ahora se atrevía a pronunciar, le abría un camino nuevo sin temor ni desconfianza. La tenebrosa mole suavizaba su hechizo. (72-73)

No sólo se enfrenta al poder del Rayo y a todo lo que representa su comunidad. También lo hace consigo mismo. Cuando en una escena está recordando los malos tratos de los que han sido objeto su madre y él, piensa que en un momento dado quiere ser como Nicio para que cuando sea adulto se las paguen quienes los han discriminado: “¡Ya se las pagarían todas juntas cuando fuera grande! Y sería como Nicio, aun cuando tuviera que sacarse un ojo y ponerse un huevo cocido” (53-54). Entonces, si la mole rocosa es equiparada con el enojo del Rayo, y Nicio es igualado con ella, al

querer ser como el brujo mayor, por lo tanto, Juan desea tener poder y control. Quiere repetir patrones. Pero también puede haber un cambio con el desenlace si acaso así lo desea el lector. Esto se abordará más adelante.

3.2 TATIK⁵⁶ SANTO TOMÁS

También es importante señalar la relación simbólica del Rayo con figuras de un orden de creencias distinto al mesoamericano, y sobre las cuales se establece problemáticamente un proceso de “sustitución, asimilación y síntesis”.⁵⁷ Con sus particularidades, estas figuras son depositarias de dicho poder simbólico. Como ejemplo, podemos mencionar la conexión del Rayo con Santo Tomás de Aquino.

En la novela, ninguno de los personajes da referencias directas o elementos que los unen. Nadie menciona cómo es la representación de Santo Tomás en su templo, por mencionar una característica. Lo que sí sucede es que en la mayoría de los pasajes en que los personajes los invocan, lo hacen indiscriminadamente. Cuando sus lamentos o peticiones involucran al Rayo, piden que la culebra se vaya para que termine la sequía. Cuando involucran a Tatik Santo Tomás también imploran los mismos favores:

Y entonces recurrieron a los altos poderes. El rayo, los vientos, las nubes... ¡Oh, fuerzas celestiales! Se acercarían a ellas postrándose en las cuevas donde moraban, para implorar su protección. ¡Oh, tatik Santo Tomás! ¿Nos socorrería a los indios, ordenando a la gran culebra que abandonara el paso

⁵⁶ Al respecto del vocablo *tatik* o *jatik* : s. señor; tratamiento de respeto para hombres (*ya slilin jilel xch'akul te tatik ts'unojel* ['el señor rezador se va a sacudir las pulgas']; *yakal xchonel yalchax ta ch'iwich i jatiki* ['el señor está vendiendo sus naranjas en el mercado']) || Morf.: tat -tik. Ver Guilles Polian, *Diccionario multidialectal del tseltal*, México, 2015, s. v. “*tatik* o *jatik*”. También tiene un significado de respeto más profundo cuando se utiliza como “Nuestro Padre”. Éste es el que nos interesa. Rescatado de [<https://inah.gob.mx/en/boletines/2293-rescatan-vocablos-tzeltales>]

⁵⁷ Julio César Sánchez y Alma Isunza, “El Rayo en la literatura de tradición oral de tsotsiles y tseltales de Chiapas”, *Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación*, núm. 90, junio-agosto, 2015, pág. 303. Recuperado de [<http://www.razonypalabra.org.mx/motorbusq.html>]

del río? Si tal hiciera se acabaría el hambre de los indios y de sus perros. ¡Oh, tatik Santo Tomás! ¿Esperaba su bocado de velas e incienso? ¿Cómo podrían llevarle la ofrenda si no tenían con qué comprarla? ¡Oh, tatik Santo Tomás! Bien podía ayudarlos, por esta vez, sin exigirles ningún tributo. ¿No eran los indios sus verdaderos hijos a los que amaba y protegía? ¡Oh, tatik Santo Tomás! (32-33)

La mayoría de los ruegos están relacionadas con la lluvia, con la agricultura o, en general, con los temas que tienen que ver con la resolución de problemas que los aquejan, tanto individuales como colectivos (la situación de los perros, la sequía, la falta de alimentos, etcétera).

Incluso Nicio se vale de este santo para convencerlos de no dividir o cambiar su fe por una figura que no posee el mismo poder ni la misma consideración que dicho Tatik tiene con ellos:

En cambio Santo Tomás entendía mejor las cosas. Cuando bajó del cielo por primera vez, llamó a los indios y les dijo: Ya que son tan pobres y tan apestosos, les voy a dar algo que les consuele. Y levantando los brazos, dejó escurrir de sus codos un líquido aromático que inmediatamente recogieron y se lo bebieron. Fue tan del gusto de todos que no dejaron ni una gota. Desde entonces empezaron las borracheras en la Tierra. (64)

Cabe reparar en la importancia de la figura de Santo Tomás en el mundo de la novela con base en su referente más concreto. El nombre del lugar ficcional Yanchib hace alusión a un paraje real de los Altos de Chiapas llamado Yochib, perteneciente al municipio de Oxchuc. Para este pueblo tzeltal, su “eje o centro de los planos terrestre y celeste pasa por la iglesia del pueblo, y es en el altar de Santo Tomás donde está el centro del mundo. Por lo tanto, los oxchuqueros [le] atribuyen [...] el papel de fundador, pues aseguran que fue él y sus “auxiliares” quienes vinieron desde Guatemala buscando ‘dónde quedaba el ombligo del mundo’”.⁵⁸

En el libro *Entre los naguales y los santos*, Félix Báez-Jorge explica que los pueblos originarios veneran a los santos, imaginándolos y relacionándolos con sus dioses autóctonos. ¿Pero de dónde viene esta mezcla simbólica? Durante el periodo colonizador, los misioneros fueron

⁵⁸ *Ibid.*, p. 304.

unificando las diferencias entre los santos judeocristianos y las deidades locales para llevar a cabo un proceso evangelizador no tan abrupto.

De tal manera, [...] el Sol, la Luna, el cielo, el rayo, el aire, el maíz, la lluvia, la tierra, los cerros, se refieren directamente asociados al culto a los santos, se incorporan a las hagiografías locales. [...] y es precisamente el antiguo substrato cultural mesoamericano a donde debe acudir para explicar, de manera complementaria, esa riquísima veta del imaginario colectivo en la que héroes culturales, ancestros y deidades locales se asocian (o confunden) de manera selectiva con los santos, en la infinita dimensión del tiempo mítico.⁵⁹

Cuando Juan reflexiona en la posibilidad de salir de su paraje, porque ya no se siente seguro después de haber liberado a los perros, piensa en ir al “pueblo grande”. En éste se sitúa el punto de origen que no sólo se circunscribe a un lugar cerrado como el de su comunidad: “Y si se les ocurría buscarlos por ahí, entonces subirían por la ladera hasta encontrar alguna cueva abandonada, o huirían al grande y hermoso lugar donde está el centro del mundo bajo el altar de Santo Tomás. (36)

Además, desea encontrar una sociedad “más abierta”: “Y si no encontraba nada en la cueva, seguiría de largo hasta el pueblo grande donde las casas formaban hileras. En alguna de ellas algo le darían. Les pediría un poco de comida para su perro, y cuando vieran a Monito, estaba seguro de que todos los de ahí se ofrecerían a ayudarlo...”. (77)

Como sabemos, el Rayo tiene el poder de manipular la naturaleza, y la Cruz es la receptora de las ofrendas para que todo lo que tenga que ver con la vida familiar no cause problemas. No obstante, el respeto tanto a la entidad *urania* como a la guardiana de los linajes es muy similar. Temen de igual forma ante las dos presencias: “También ellos dejaban correr todo lo que sentían sus corazones cuando llegaban a la cueva cargados de juncia, de velas y de copal, a ofrendar a la cruz, patrona del paraje, e invocaban al Rayo todopoderoso...” (11). Además, comparten la estancia en la cueva grande y son receptores de los mismos ritos.

⁵⁹ Félix Báez-Jorge, *Entre los naguales y los santos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2008, p. 168.

3.3 TATIK CRISTO

En la novela, la figura de Cristo no tiene un significado relevante por sí misma, aun cuando los habitantes de Yanchib por poco se dejan envolver por dos forasteros que lo único que buscan es vender estampitas del hijo de Dios. El planteamiento de Nicio es lo que le da importancia, porque potencializa el poder del Rayo y el suyo.

Juan, por su parte, tiene dos tipos de acercamiento con este Tatic judeocristiano. Desde la perspectiva de un niño de seis años, el narrador nos muestra a este personaje que está en los inicios de reconocer su cultura como algo que rige su vida. Así en una primera aproximación, Tatic Cristo le causa horror por la sangre que escurre sobre su cara: “Les mostró un cuadro que los llenó de horror y de tristeza. A ese pobre Tatic le escurría sangre. [...] Sintió tal miedo que se refugió tras las faldas de Malvina”. (63)

Pero en el segundo acercamiento, por la perspectiva en una estampita pequeña, lo posiciona como un dios al que se le debe tener cierta compasión. Es un Tatic miniatura que no podría causarle daño. Es decir, porque no puede dañar, no representa para él un dios al que se le deba rendir culto porque no es poderoso como el Rayo: “...sólo cuando el hombre se bajó de la mula y enseñó ese mismo Tatic, pero en un cuadrillo no mayor que una nuez, salió del escondrijo y pudo mirarlo sin temor porque se le figuró un hombrecito de juguete, y no un Tatic misterioso y terrible que en cualquier momento podría salirse del cuadro”. (63)

Por parte de los forasteros y de Nicio hay control religioso, monetario y mítico. Pero como nadie compra la estampita, la incidencia de los hombres que llegan de fuera se debilita y el poder del brujo se fortalece: “Estos hombres vinieron a burlarse de nosotros. Yo se los aseguro. Oí lo

que hablaban y todos ustedes saben que conozco su lengua. Váyanse a sus casas y no olviden que yo y los ancianos somos los únicos que podemos conjurar el mal”. (64)

Recapitulemos. A lo largo de esta interpretación simbólica de *La culebra tapó el río*, hemos hablado de la importancia de las focalizaciones, de cómo mediante la instancia narrativa conocemos a Juan Gómez Nich, a su perro y el espacio donde se mueven los dos. También hemos constatado cómo los conceptos teóricos de Durand y de Eliade nos han ayudaron a desentrañar las manifestaciones del poder del Rayo en una *hierofanía* y una *kratofanía*: la cueva y la piedra del Rayo, respectivamente.

Pero ¿qué pasa con el desenlace? ¿Es significativo que nos enteremos de la muerte de Monito antes que el propio protagonista? María Lombardo acierta al proponer un final abierto. Desde una perspectiva mítica, la llegada del moribundo Monito a la cueva y las dos gotas que caen en la espalda de Juan representan la respuesta del Rayo que, “complacido” retribuye a los humanos con el final de la sequía. Pero lo hace a cambio de la vida del perro.

De manera aparente el ciclo se cumple con los cinco caracoles que el niño distingue a la luz del relámpago. Sin embargo, es justamente en el final donde María Lombardo nos pasa la batuta para que nos cuestionemos lo siguiente: ¿qué decidimos para este niño de doce años; es decir, qué decidimos para nosotros mismos? ¿Estamos dispuestos a salir (a través del protagonista) de ese círculo delimitado por unos cuantos? En este sentido, la novela es dinámica porque a la vez que nos hace partícipes, nos delega libertad y una importante responsabilidad.

Podemos ser pesimistas y decir que para un niño sería difícil desligarse del yugo cultural. Sin embargo, Juan se ha dado cuenta de cómo funciona ese sistema de creencias y aunque el respeto a sus dioses lo obligue a sucumbir, la experiencia relatada puede ser el motivo de

transformación. No es un adulto en el que ya estén establecidas las maneras, las actitudes y la toma de decisiones sin mucha probabilidad al cambio.

Por otra parte, su incorporación en el orden establecido dentro de la comunidad resulta problemática. Es diferente, al igual que Monito lo es con respecto a los otros perros. En ese sentido, el lector puede confiar en el personaje, pues la muerte del perro no es cualquier cosa para Juan Gómez Nich: es su mejor amigo, es en quien ha apoyado su soledad y es, además, por quien se ha acercado a la verdad.

Con la muerte se renueva un ciclo vital, agrícola, mítico. Pero también puede representar para Juan el rompimiento total con sus usos y costumbres.

Después de mirar a un niño de doce años hablarle a su perro moribundo en brazos, mientras trata de entender por qué lo que observa no coincide con lo que sus deidades y los adultos quieren imponerle, ¿podríamos seguir considerando que *La culebra tapó el río* es sólo una tierna historia de un niño y su perro *Monito*? ¿Será una crítica a la religión que enajena, al control que ejercen los gobernantes sobre el pueblo, a los límites absurdos llamados fronteras? ¿Es un homenaje a nuestras raíces que dejan de ser exóticas cuando pensamos en la hostilidad que hay entre los hombres por obtener poder?

CONCLUSIONES

Dice Mircea Eliade que el mito “puede degradarse en leyenda épica, en balada o en novela, o también sobrevivir bajo la forma disminuida de ‘supersticiones’, de costumbres, de nostalgias, etcétera.; no por ello pierde su estructura y su alcance”.⁶⁰

⁶⁰ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, p. 386.

Este trabajo de investigación impulsó un recorrido, en lo posible, por la vida y obra de María Lombardo de Caso. Después de entender su contexto de principios del siglo XX, de madre y esposa entregada, pero además de mujer comprometida con los estudios filosóficos, con las actividades etnológicas, arqueológicas y con una observación crítica de la realidad, el resultado es esta posibilidad de interpretación.

El mundo ficcional que propone María Lombardo está construido con elementos en apariencia básicos como un niño y su perro, en un ambiente también al parecer anodino. Sin embargo, este espacio ficcional, cuyo posible referente corresponde a Los Altos de Chiapas, constituye una geografía narrativa fuertemente cargada de simbolismo. Esto posiciona la obra en otro nivel de interpretación más allá de lo anecdótico, pues en medio de un ambiente marcado por el poder del Rayo se pone en cuestionamiento, al mismo tiempo, el sistema de creencias basado en esta fuerza simbólica.

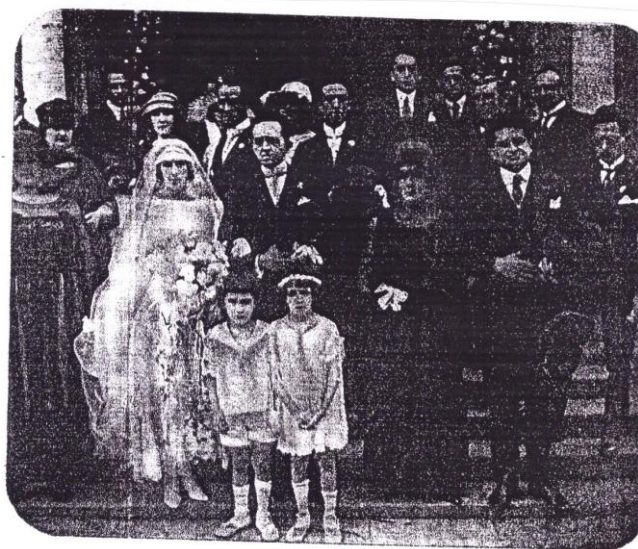
María Lombardo logró recrear una *hierofanía histórica* a través de un lenguaje sencillo y poético. La esencia mítica del Rayo y su poder es manifestada por medio de dos símbolos concretos y abstractos a la vez: la cueva y la piedra. Estos dos elementos se esparcen hacia distintos puntos del espacio narrado, en lo concerniente a los ciclos agrícolas, a los problemas comunales y a la vida personal de los personajes. Pero todos estos aspectos de la realidad se ciernen y se perfeccionan en un especial tratamiento poético del lenguaje.

La novela aporta una instancia narrativa equiscente bajo una cierta mirada femenina centrada principalmente en el exterior como en el interior del protagonista y, secundariamente, en las actitudes externas de los demás. Asimismo, utiliza diversas metáforas como la *prosopopeya* y el *símil* para incluir a la naturaleza de manera más estrecha en el plano del protagonista y acentuar la precariedad del lugar.

El manejo del lenguaje de esta instancia narrativa asume actitudes maternas y protectoras como forma de intermediación entre el actante principal y una realidad atroz. De vez en cuando refiere lo que piensa que podría ser buena opción para Juan y Monito, así como presenta imágenes de conmovedora ternura que contrastan con la realidad hostil de Yanchib.

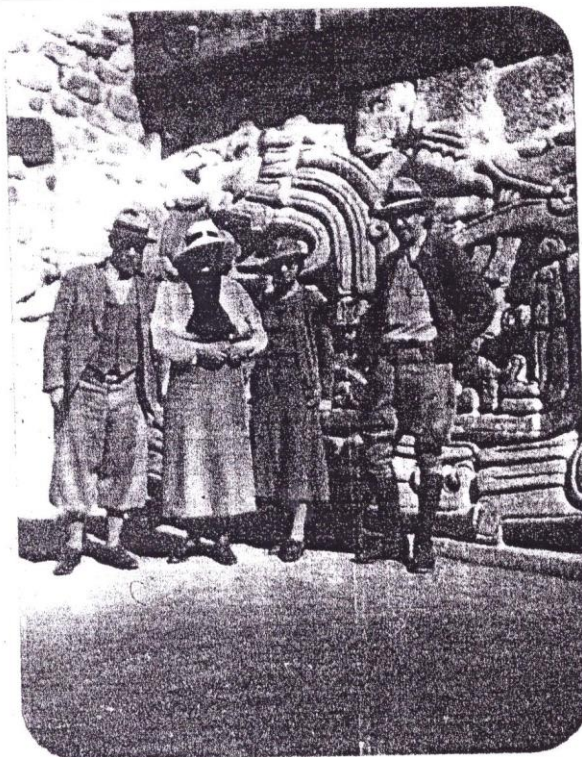
Esta novela corta se posiciona de una manera particular como parte del llamado Ciclo de Chiapas, el cual se inscribe en el indigenismo literario que llega hasta los años sesenta. *La culebra tapó el río* representa uno de los puntos de culminación de esta corriente de acuerdo con una serie de características como la instancia narrativa equisciente, como la inclusión del mito, personajes mucho más reales, así como la creación de un mundo ficcional en el que se percibe cierta impronta del universo rulfiano.

APÉNDICE FOTOGRÁFICO



El día de su matrimonio con Alfonso Caso, rodeada de amigos y de conocidos miembros de las familias Caso y Lombardo.

Boda de María Lombardo y Alfonso Caso.⁶¹



Su interés permanente por el pasado de México la hizo acompañar siempre a Don Alfonso, como nos lo muestra esta fotografía tomada en Xochicalco, con el célebre mayista Sylvanus Morley y su esposa.

En Xochicalco.⁶²

⁶¹ "Homenaje a María Lombardo de Caso", *La Cultura en México*, núm. 178, 14 de julio de 195, p. II.

⁶² *loc. cit.*



Juan Valenzuela (colaborador) y María Lombardo de Caso en la Tumba 7, Monte Albán, Oaxaca. Foto: Antonio Caso y Andrade (1931).⁶³

⁶³ Recuperada de [<https://pueblosoriginarios.com/textos/caso/alban.html>]



María Lombardo (izquierda), Eulalia Guzmán (derecha), Alfonso Caso (centro) y estudiantes en el Departamento de Arqueología de la Universidad Nacional. Fotografía de Roberto A. Turnbull.⁶⁴

⁶⁴ *loc. cit.*

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo, “La culebra tapó el río” [reseña], *Cuadernos de Bellas Artes*, año IV, núm. 1, enero de 1963, pp. 88-89.

_____, “Fue sepultada ayer la señora María Lombardo de Caso” en *El Día*, 2 de julio de 1964, p. 1.

Báez-Jorge, Félix, *Entre los naguales y los santos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2008.

Bar-Lewaw, I., “La culebra tapó el río” [reseña], *Hispania*, vol. XLVI, núm. 4, diciembre de 1963, p. 858.

Baudez, Claude-François, *Una historia de la religión de los antiguos mayas*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos UNAM / Centre Culturel et de Coopération pour l'Amérique Centrale, 2004. Recuperado de [<https://books.openedition.org/cemca/956>]

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 7a. ed., México, Porrúa, 1995.

Cardoza y Aragón, Luis, “María Lombardo de Caso”, *Cuadernos Americanos*, núm. 5, septiembre-octubre de 1964, pp. 216-233.

Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986.

Chumacero, Alí, “Una historia sencilla”, *La Cultura en México*, núm. 42, 5 de diciembre de 1962, p. XVIII.

Corbeil, Laurent, “El instituto Nacional Indigenista en el municipio de Oxchuc, 1951-1971”, *LiminaR* (San Cristóbal de las Casas), vol. 11, núm. 1, enero-junio de 2013.

Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1968.

Echeverría, Evelio, “La novela indigenista hispanoamericana: definición y bibliografía”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. 35, núm. 3, 1985, pp. 289-293.

Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1991.

_____, *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 2013.

García-Gutiérrez, Georgina, “Mujeres de letras en el mundo”, *Universidad de México*, número extraordinario, 1993, pp. 12-17.

González Casanova, Enrique, “María Caso, escribía como hablaba” en Luis Mario Schneider, *María Lombardo de Caso. Obras completas*, México, SEP / Gobierno del estado de Puebla, 2000, pp. 33-35.

“Homenaje a María Lombardo de Caso”, *La Cultura en México*, núm. 178, 14 de julio de 1965, pp. I-VI.

Jackobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

Lombardo de Caso, María, *Muñecos de niebla*, México, 1955.

_____, *Una luz en la otra orilla*, México, FCE, 1959.

_____, *La culebra tapó el río*, México, Universidad Veracruzana, 1962.

López Hernández, Haydeé, “De la gloria prehispánica al socialismo. Las políticas indigenistas del cardenismo”, *Cuicuilco. Revista de ciencias antropológicas*, vol. 20, núm. 57, mayo-agosto, 2013, pp. 47-74. Recuperado de [\[http://www.scielo.org.mx/pdf/cuicui/v20n57/v20n57a3.pdf\]](http://www.scielo.org.mx/pdf/cuicui/v20n57/v20n57a3.pdf)

Manzanilla, Linda, “Las cuevas en el mundo Mesoamericano”, *Ciencias*, núm. 36, octubre-diciembre, México, UNAM, 1994, pp. 59-66. Recuperado de [\[https://www.revistaciencias.unam.mx/en/189-revistas/revista-ciencias-36/1777-las-cuevas-en-el-mundo-mesoamericano.html\]](https://www.revistaciencias.unam.mx/en/189-revistas/revista-ciencias-36/1777-las-cuevas-en-el-mundo-mesoamericano.html)

Morales López, Micaela, *Raíces de la ceiba. Literatura indígena de Chiapas*, México, Signos UAM / UAT / Miguel Ángel Porrúa, 2004.

Morente, Javier, “Sala de lectura”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, 5 de mayo de 1963, p. 3.

Muñoz Espinosa, María Teresa, “El culto al dios Murciélagos en Mesoamérica”, *Arqueología Mexicana*, núm. 80, pp. 17-23.

Poniatowska, Elena, “María Caso”, *México en la Cultura*, núm. 541, julio de 1959.

Rosenberg, Fernando, “Dos actitudes literarias: indianismo e indigenismo”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. 36, 1986, pp. 52-57.

Rulfo, Juan, “María Lombardo”, en María Lombardo, *La culebra tapó el río*, México, Secretaría de Cultura de Jalisco, 1993, pp. 7-10.

Sánchez Morales, Julio César y Alma Isunza Bisuet, “El rayo en la literatura de tradición oral de tsotsiles y tseltales de Chiapas”, *Razón y Palabra*, núm. 90, junio-agosto de 2015, pp. 299-313. Recuperado de [\[http://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/318/358\]](http://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/318/358)

Schneider, Luis Mario, *María Lombardo de Caso. Obras completas*, México, SEP / Gobierno del estado de Puebla, 2000.

B. Other, Sherry, “La teoría antropológica desde los años sesenta”, p. 2. Recuperado de [\[https://eva.udelar.edu.uy/pluginfile.php/502751/mod_res\]](https://eva.udelar.edu.uy/pluginfile.php/502751/mod_res)

Sommers, Joseph, “El ciclo de Chiapas: nueva corriente literaria”, *Cuadernos Americanos*, número 2, marzo-abril de 1964, pp. 246-261.

Soriano Marín, Arcenia y Víctor García Vázquez, *Mujer de niebla. María Lombardo de Caso, vida y obra*, México, Secretaría de Cultura / Gobierno del Estado de Puebla, 2001.

Yáñez, Agustín, “María Lombardo de Caso”, en Luis Mario Schneider, *María Lombardo de Caso. Obras completas*, México, SEP / Gobierno del estado de Puebla, pp. 31-32.